



Pedagogía del cuerpo fílmico

Domènec Font

La entrada del cine en la Universidad es un hecho relativamente reciente. Se relaciona, por un lado, con el auge de un modelo teórico multidisciplinar que a principios de los setenta afecta a todos los campos del saber. Y coincide, asimismo, con una desvalorización social y simbólica del propio cine, entre la convulsiva irrupción de la modernidad europea y la cada vez más pregnante catequesis audiovisual. En esta variable contradictoria se asienta la pedagogía del cuerpo fílmico. Una confluencia entre teoría e historia, entendidas ambas como saberes sociales, que ayudan a pensar el cine antes de su progresiva desarticulación en el imaginario humano.

1.- Uno de los síntomas más evidentes del poder del cine (también de su evanescencia) es, sin duda, la escritura que suscita. Posiblemente sea el cine la práctica artística que ha generado un mayor número de publicaciones, detalle remarcable en un medio solamente centenario y de un estatuto artístico siempre precario. No se trata, por supuesto, de un hecho reciente espoleado por el vals onomástico del cine y por una literatura celebratoria con la que, a la postre, solo se pretende magnificar un inapelable ritual de despedida. La escritura sobre cine es tan inmensa y heteróclita como el propio cine. Sobrevuela este fenómeno de zigzag entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, el arte y el comercio que nutre el cine desde sus comienzos. Tan pronto como el cinematógrafo es colocado bajo el paraguas de las artes nobles del XIX como son el teatro y la novela, que es por lo que se define su estatuto de narración por encima de su consideración de espectáculo feriante, emerge desde la oscuridad una cascada de documentos escritos preocupados por autentificar su funcionamiento interno y su aceptación como hecho cultural.

Pero hasta fechas recientes, no es la vertiente pedagógica del cine en tanto que práctica artística lo que interesa, sino su poder de comunicación social e industrial así como su naturaleza hipnótica. De ahí que buena parte de los textos publicados (al menos hasta los años sesenta) carezcan de una metodología precisa que les otorgue condiciones de cientificidad y entren en lo que Christian Metz (1973: 113) denominaba "un pequeño universo un poco mate, un poco apartado de los grandes caminos de resonancias y del movimiento general de las ideas". Un saber empírico que choca, definitivamente, con las grandes aportaciones culturales del siglo XX coetáneas al desarrollo del cine como son el psicoanálisis, la lingüística o la filosofía (1). Añádanse las amplísimas bibliografías sobre las vanguardias estéticas y se comprenderá el carácter rezagado y

difuso de los estudios sobre un arte, el cine, que ha pretendido negociar el valor cultural de todo el siglo XX.

2.-Frente a estas grandes aportaciones disciplinarias, el grueso de la literatura cinematográfica se despliega en dos frentes que, con ligeras mutaciones, siguen dominando en la actualidad. Me refiero al ejercicio laudatorio del cinéfilo y a la labor compiladora del historiador, dos itinerarios interesados en autentificar el cine como actividad poética y documento social, a la par que sueño huido digno de ser coleccionado.

Desde su entrada en el vocabulario fílmico en los años veinte de la mano de Ricciotto Canudo y Louis Delluc, la cinefilia se ha convertido en un verdadero lugar de paso para los estudios sobre el cine. Desde posiciones diversas se busca un acercamiento efusivo y pasional hacia un arte en permanente estado de crisis, un fetichismo coleccionista (de fotos, citas, libros o casetes de vídeo, tanto da) para una particular regresión adolescente. Ciertamente, la pasión cinéfila requiere algunos matices. Se podría hablar de una cinefilia "adulta" amamantada por la "política de los autores" de los años sesenta a través de revistas especializadas como *Cahiers de Cinema*, *Positif*, *Cinema Nuovo* o *Screen* y hoy refugiada fatalmente en las sesiones únicas - mezcla de rito inaugural y de vibración fantasmática - de la Filmoteca y la Televisión; y de la cinefilia "adolescente" contemporánea educada en el culto al póster y al nuevo fetichismo de las estrellas apoyadas en revistas de gran tirada (tipo *Fotogramas* o *Premiere*) y en los refinados objetos pirotécnicos del cine actual. Pero por encima de las diferencias de "calidad" (el autor demiurgo y la *vedette* "cachas" destilan parecidas efusiones líricas), ambas condiciones cinefílicas suponen un proceso de reconocimiento caprichoso y una percepción confusa y huida del propio cine. Un acercamiento amoroso próximo a la ensoñación funeraria de estos colegiales de *Amarcord* de Fellini que en la estación neblinosa empiezan un torpe baile evocando el consumo privado de los ídolos en technicolor para desteñir la prosaica realidad del fascismo. Como si en la memoria del cine y en la debilidad del objeto íntimo coleccionado que, por lo demás, apenas conoce resurrección alguna, se quisiera compensar el carácter inefable de su eclipse.

La historia es el otro cuerpo más o menos compacto con el que se pretende reducir la función social y pedagógica del cine. Entendiendo por historia no un análisis de las mentalidades y las prácticas discursivas (según pautas del modelo epistémico de Foucault) que han jalonado un siglo de cine, sino la vulgata de una suma, de una sucesión cronológica de autores, títulos y filmes, regidos por el problema del gusto, sin otros parámetros explicativos que lo que procede de la universalidad de un discurso aceptado. Como si el tiempo del cine fuera un tiempo organizado y lineal (y, por supuesto, siempre pasado), regido por un desfile "natural" de autores y películas, groseramente evolucionista en las técnicas y las formas. La ingente labor de historiadores como Georges Sadoul, Jean Mitry o Sigfried Krecauer (no así sus epígonos, españoles incluidos, trabajando siempre con material de segunda mano), no excluye una crítica a estos enfoques autárquicos y clasificadores del cine que fundamentan una concepción esencialmente litúrgica de la historia, auxiliar de un culto funerario al que parecen abocados buena parte de los textos sobre cine.

3.- A partir de los años sesenta se abre un tercer movimiento para los textos sobre el cine. Coincidiendo con su aceptación como hecho cultural, se impone progresivamente un acercamiento teórico hacia el hecho fílmico avalado por la internacionalización de los estudios y la interdisciplinariedad de planteamientos (2). No es que antes no hubiera una particular sensibilidad analítica (3) pero el campo teórico era todavía un territorio correoso en donde costaba distinguir el gesto subjetivo. Una vez más, será Christian Metz (1973: 28) quien señale esta indeterminación en el terreno de la teoría: "Lo que se ha llamado más frecuentemente un teórico del cine es una especie de hombre orquesta idealmente obligado a poseer un saber enciclopédico y una formación metodológica casi universal: se da por hecho que conoce los principales films rodados en el mundo entero desde 1895, así como lo esencial de sus filiaciones (y, por tanto, que es un historiador); tiene igualmente la obligación de poseer un mínimo de luces acerca de las circunstancias económicas de su producción (hele ahora economista); también se esfuerza por concretar en qué y de qué forma un film es una obra de arte (se preocupa, pues, de estética), sin quedar dispensado de considerarlo como un tipo de discurso (esta vez es semiólogo); con bastante frecuencia, se siente obligado, por añadidura, a realizar numerosos comentarios acerca de los hechos psicológicos, psicoanalíticos, sociales, políticos, ideológicos a los que aluden los films en particular y de los que extraen su contenido propio: y ahora se requiere nada menos que una sabiduría antropológica total".

Como es sabido, será el propio Christian Metz quien, a partir de la década de los setenta, se dedicará a un (no siempre) razonado reparto de tareas, amparándose en una serie de disciplinas -la lingüística, la semiología o el psicoanálisis- en un principio totalmente ajenas al cine como institución y que a partir de entonces pugnarán por encontrar un problemático acomodo. Por encima del trazado discontinuo de sus apuestas teóricas, así como de no pocas piruetas narcisistas, hay que reconocer en la obra de Christian Metz una puerta germinal para las modernas investigaciones sobre el lenguaje del cine y el análisis de los filmes. De él partirá uno de los principios heurísticos, junto con los textos programáticos de Barthes, Benveniste y Genette (4), como es la noción de texto y la problemática de la enunciación que, aparte de desplazar el cine hacia su condición de hecho fílmico, contribuyen a definir el objeto-filme no en función de la combinatoria de sus contenidos, sino como un proceso significativo abierto que es preciso analizar para comprender su verdadero sentido.

No entra en la jurisdicción de este artículo una compilación o refutación de todas las propuestas discursivas de las últimas décadas. Trato simplemente de señalar la evolución de los estudios sobre cine y sus funciones sociales. Y cómo se opera un desplazamiento profesional, una vez agotada la pobre reserva impresionista del crítico y/o cinéfilo (indirectamente implicados en la propia industria en sus funciones mediáticas) y del historicismo del sociólogo free-lance. El movimiento de búsqueda cristalizado alrededor de la idea de texto supone una abertura hacia una comunidad esencialmente universitaria que se precipita en la especulación interdisciplinaria en busca de un asomo de científicidad para un arte que se presume evanescente y que tiende a refugiarse en los fondos oscuros de la memoria.

4.- El reconocimiento institucional del cine y su hueco en los programas pedagógicos es, pues, reciente. En realidad, se produce hacia los años setenta, justo cuando el cine como institución y como valor cultural ha empezado a relativizarse tras la compulsiva, y hoy prácticamente olvidada, irrupción del cine moderno europeo durante la década anterior y la pujante catequesis audiovisual. Se trata, pues, de una integración universitaria del cine paralela a su estado moribundo, como si la escuela se convirtiera en bálsamo frente a la inanición, en el lugar patrimonial para celebrar el "humus" nostálgico de una pérdida.

Hay que decir, no obstante, que el cine no entra en las aulas, tanto a nivel de enseñanza secundaria como en licenciaturas universitarias, por la puerta grande, sino que debe colarse de rondón por la ventana. En un principio, lo hace integrado en el todavía etéreo continente de las ciencias de la información y la comunicación, allí donde se pretende casar en sospechosa armonía el periodismo, la imagen y la publicidad. A continuación, el cine aparece disuelto en el orden del audiovisual (con su correspondiente normativa retórica), convertido en rehén de la televisión, el vídeo y las nuevas tecnologías y disuelto en un anónimo y desencarnado rompecabezas visual. Finalmente, se le permite rendir cuentas de su existencia a condición de ampararse en la sociología y la arqueología historicista, como si de un almacén de magnificencias derruidas se tratara.

De modo que, tras un siglo de funcionamiento, el cine tiene todavía difícil cabida en ámbitos intertextuales universitarios y su estatuto artístico sigue siendo precario para los historiadores del arte y el *homo aestheticus* en general, por más que en su seno hayan germinado una nómina inconmensurable de obras artísticas y haya obligado a reconsiderar el papel mismo del arte, sus funciones y su recepción (5).

Esta dificultad de considerar el cine como una realidad dinámica encuentra en nuestro caso pleno caldo de cultivo. No solo la producción textual (libros y revistas especializadas) anda renqueante y con amenazas de desaparición rápida, sino que el cine raramente escapa a su papel feriante y auxiliador de la mediatización cultural en el movimiento pedagógico. En buena medida, seguimos viviendo de una historia disecada según los parámetros de una normativa gramática escolar, cuando no en el esencialismo de la ficha filmográfica, heredera de la fragilidad cineclubista sobre formas y contenidos. La autarquía disciplinaria de la Universidad española, en la que el empirismo sigue siendo la nota dominante, convierte en problemática toda intervención teórica sobre el hecho fílmico, más allá del cabrioleo intelectual y especulativo de unos pocos enseñantes.

5.- Pese a este desdén doctrinario, la confluencia entre la institución universitaria y el mercado editorial conceden al cine una cierta legitimidad cultural en el campo internacional. Y ello es debido, en buena parte, a la aparición en el tablero de los estudios sobre cine de dos territorios singulares interesados en configurar un gesto propio: el análisis fílmico y la nueva historiografía. Dos ejercicios pedagógicos

diferentes pero cuya primera singularidad estriba en el desbrozamiento de su objeto. Nacidos con el cine moderno, con todo lo que supone de violencia contra la institución imaginaria, ambos estudios se concentran mayoritariamente en el cine clásico, justamente aquél que durante años apareció anatemizado como un universo irreal e ilusionista. Aunque pueda resultar paradójico, los mayores trabajos de razonamiento y retórica no inciden mayoritariamente sobre ese edificio de sentido que el cine moderno introduce en nuestra conciencia de espectadores, sino sobre el cine clásico, sobre esa poderosa máquina narrativa, hoy desgraciadamente periclitada, donde era posible encontrar fisuras textuales y contradicciones, filmes desproporcionados cuya escritura era huella de múltiples universos, géneros atravesados por conexiones prohibidas y dotados de una singular resonancia simbólica.

La implicación del análisis fílmico con la enseñanza se impone en función de dos coordenadas. La primera es de naturaleza social y podría formularse por medio de una supuesta paradoja: a medida que el cine se convierte en un espectáculo mestizo disuelto en la pirotecnia audiovisual, accede al rango de lujo indispensable para la población estudiantil. A la pérdida de capacidad del cine para producir un imaginario se yuxtapone una fuerte implicación imaginaria de los estudiantes con el objeto-cine, bajo formas diversas pero todas ellas de marcado reclamo social: de la pasión cinéfila al deseo de ficción por encima de la información, sin olvidar las demandas profesionales y la escala de los prestigios.

La segunda coordenada por la que el cine accede a rango universitario es de naturaleza técnica. Gracias al soporte magnético, el filme se convierte en un objeto disponible y manipulable y la historia del cine puede ser rebobinada sin necesidad de asistir al flujo continuado de una proyección fílmica (por otra parte imposible gracias a los obtusos sortilegios de la distribución comercial). La copia en vídeo y el proyector no sólo posibilitan una visión múltiple (aunque en la mayoría de casos sea en un estado infame y en condiciones de proyección disparatadas), sino que a la vez potencian el descuartizamiento y el escrutinio del detalle, condiciones necesarias para que el analista singularice su trabajo como un proceso textual abierto y heterogéneo (6).

. "Analizar un filme"- señalan Jacques Aumont y Michel Marie (1990: 19)- "es algo que todo espectador, por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinante de su visión. La mirada que se proyecta sobre un filme se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente por aquel momento determinado, por esa imagen o parte de la imagen, por esta situación. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente".

Desde su posición universitaria, el analista quiere distanciarse tanto del sentido común que acompaña el juicio del espectador medio como del fatalismo predicativo del comentario crítico, para comprender ciertos aspectos del funcionamiento significativo del filme disimulados detrás de su aparente linealidad. La idea que subyace en el

análisis fílmico es que un texto nunca puede nombrar la totalidad de su sentido y es la interpretación la que tiene el deber de revelar la parte silenciada. Como señala Umberto Eco a propósito de los textos narrativos, (aunque la idea puede aplicarse fácilmente al terreno fílmico) "el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él...En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar" (7).

Interrogarse sobre estas ausencias o espacios en blanco, rellenar los huecos que vienen a traducir el „inconsciente" del film, actualizar un texto clásico al que se le reconoce un valor simbólico, parece una labor común del deseo del analista y de la demanda de los estudiantes. En último extremo instituye una "conversación" entre enseñante y alumno que, simbólicamente, engarza todo el protocolo de la enseñanza como una puesta en escena o un modelo de creación ficcional.

Hay que decir, no obstante, que este proceso de descuartizamiento de la película no está libre de excesos. No es solamente la petulancia que suele acompañar al analista en la práctica de la creación como autogénesis, diseccionando el filme como si estuviera en una mesa de montaje y engordando un texto a su antojo como si se tratara de un palimpsesto interminable. Discutible es también el cortejo de referencias que el analista invoca con la autoridad del habla. Demasiado a menudo los empréstitos disciplinarios de su *elocutio* narrativa se convierten en "una serie de modelos heurísticos multiuso que perforan las películas" (8) para desembocar en ejercicios virtuosos pero opacos que más bien parecen enrevesadas telas de araña. Sin olvidar el uso y abuso que se hace de las supuestas intenciones del autor al punto de convertir determinados filmes clásicos en síntomas de personalidades esquizoides (herencia de una transversal apropiación del psicoanálisis de obediencia lacaniana) cuando no en verdaderos protocolos psiquiátricos. Por fortuna cada vez son más los teóricos que ponen el dedo en la llaga sobre el esquema restringido de los análisis (semiológico, narratológico, psicoanalítico) en función de los cuales toda comunicación se reduce a un fenómeno puramente textual (9). La búsqueda del sentido, verdadero activo del análisis textual, plantea en última instancia la concreción del uso que el espectador hace del objeto-film, pero a condición de que no se considere a éste como una simple máquina receptora de códigos y el filme como un objeto de lujo cuyo dispositivo enunciativo sólo se revela a quien, con las herramientas adecuadas del análisis, sepa descubrirlo. En paralelo a su condición de texto, el filme es un objeto productor de emociones y la teoría, liberada de su orientación pontificia, no puede ignorar cuestiones centrales como el placer y el desplacer como cargas emotivas sobre las que unos individuos concretos viven, sienten y piensan como espectadores.

6.- Justamente la nueva historiografía del hecho fílmico viene a paliar tanto la construcción ontológica de la teoría, tan poco atenta al acto receptivo, cuanto las notorias insuficiencias de la historia tradicional y generalista. Cobijada bajo el colchón universitario, esta nueva historiografía, de naturaleza fundamentalmente anglosajona

(10), plantea una anatomía del hecho fílmico como práctica social, económica y simbólica. Esparcida y desplegada hacia los orígenes no como un simple y *naïf* rebobinado histórico del espectáculo cinematográfico, sino como una relectura de ciertas parcelas del cine abriendo nuevos marcos de referencia (industriales, estilísticos, simbólicos) para el estudio del hecho fílmico. Una historia de las formas y las mentalidades en la que los procesos económicos aparecen perfectamente imbricados con los procesos culturales, nutriéndose de panoramas retrospectivos muy amplios, donde no se descarta la interpretación de las películas, pero subordinado a un riguroso examen de temas, factores de producción, normas estilísticas y condiciones institucionales para la subjetividad histórica de estos textos. Entender la economía del filme como un discurso social permite considerar al espectador de cine como un verdadero usuario con capacidad de movilizarse entre la afección y la intelección.

En definitiva, se trata de una historia de las mentalidades que el cine ha puesto en juego a lo largo de un siglo de existencia. No un ejercicio nostálgico de la historia del cine, sino el estudio de un fluido interior, de un gran metarrelato moral cuyas sombras se alargan hasta hoy. Su ausencia determina un estado de orfandad (asumido o inconsciente) para el espectador actual adocenado ante tantas imágenes domésticas y, a la postre, constituye una prueba irrefutable del desmoronamiento de lo simbólico que estamos padeciendo en el, cada vez más mediatizado, campo de la cultura.

NOTAS

1 Raramente se tiene en cuenta la singular contemporaneidad entre el nacimiento del cine (1895) y la aparición de "La interpretación de los sueños" (1900) de Freud. Asimismo, cuando el cine pugnaba por establecer una articulación de su lenguaje, ya se conocía una clasificación general de las imágenes y los signos a cargo del lógico norteamericano Charles S. Peirce. Y en cuanto a la filosofía, cabe remarcar que si exceptuamos tangenciales aportaciones de la epistemología, no se produce el himeneo con el cine hasta los años ochenta de la mano de Gilles Deleuze. Toda una cadena de confluencias que el cine ignora o desaprovecha.

2 Véase FRANCESCO CASETTI: *Teorías del cine*. Ed. Cátedra Col. Signo e Imagen Madrid 1994. Aunque el volumen es un *compte-rendu* de las diversas reflexiones sobre el cine de los últimos cincuenta años, para esta configuración general de los estudios sobre cine resultan útiles la introducción y el primer capítulo sobre los paradigmas de las teorías cinematográficas de posguerra.

3 El recuento teórico no puede dejar de lado, como fundamentales para definir el cine en sí mismo, las aportaciones teóricas de Eisenstein y la vanguardia soviética, la tradición formalista de Rudolf Arnheim y Bela Balasz iniciada en los años treinta, los primeros tanteos de semiotización del cine a cargo de Jan Mukarowsky y los integrantes del Círculo de Praga y la escuela filmológica de los años cincuenta.

4 A modo de simple glosario, consignemos las aportaciones de Metz (sobre todo en lo

referente a la noción de código), los trabajos de Roland Barthes sobre la textualidad propuestos a partir de 1970 en su libro *S/Z*, la oposición entre historia y narración que nutre el planteamiento lingüístico de Emile Benveniste y las sugerencias de Gerard Genette sobre los problemas de información, focalización y voz narrativa de los textos. Obviamente, las aportaciones teóricas para el semanálisis y los estudios lingüísticos y narratológicos son variados. Aquí sólo se apunta, conscientes de su reduccionismo grosero, algunas de sus primeras líneas internas.

5 Un *compte rendu* del arte de las representaciones en las formaciones culturales (todavía inexistente) nos llevaría a preguntarnos desde qué presupuestos estéticos es más "artística" una obra pictórica del Renacimiento o *La consagración de la primavera* de Stravinsky que *Ciudadano Kane* de Orson Welles, o a calibrar la importancia de Rossellini a la misma altura que la de Matisse (como ya apuntara el crítico y cineasta francés Jacques Rivette en un espléndido artículo sobre *Viaggio a Italia* de 1953), por poner solamente ejemplos canónicos.

6 Sobre estas consideraciones véase RAYMOND BELLOUR: *Analyse du film* Ed. Albatros Coll. Ca Cinema Paris 1980. Al margen de cualquier otro juicio crítico, es forzoso considerar este libro como una de las aportaciones más elegantes y sistemáticas del análisis textual. El amplio y riguroso trabajo de Bellour sobre distintos filmes de Hitchcock resulta todavía hoy difícilmente superable.

7 UMBERTO ECO: *Lector in Fabula* Ed. Lumen Barcelona 1981 Pag.76. Sobre esta cooperación interpretativa en el texto se han fundamentado buena parte de las aportaciones de la narratología europea.

8 DAVID BORDWELL: *El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Ed. Paidós Barcelona 1995.

9 Es el caso de las aportaciones, por otro lado interesantes, de los italianos Gianfranco Bettetini (*La conversación audiovisual* Ed. Cátedra 1986) y Francesco Casetti (*El film y su espectador*. Ed. Cátedra Madrid 1989) referidas a las estrategias enunciativas del filme y la consideración del espectador como partener textual.

10 Ejemplar resulta, en este sentido, el libro de DAVID BORDWELL/JANET STAIGER/KRISTIN THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* Columbia University Press New York 1985. Junto al grupo de Bordwell es necesario consignar las grandes aportaciones historiográficas de Tom Gunning, Charles Musser, Douglas Gomery, Dana Polan o Richard Koszarski, así como los análisis de investigadores europeos como Noel Burch, André Gaudreault o Marc Vernet. Un recuento útil de la nueva historiografía cinematográfica puede hallarse en MICHEL LAGNY: *De l'Histoire du cinéma*. Ed. Colin Paris 1992.

OBRAS DE CONSULTA

R.C. ALLEN /DOUGLAS GOMERY: (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*. Ed. Paidós Barcelona

AUMONT, Jacques.: (1989) *Estética del cine* (varios autores) Paidós Ed. Barcelona.
(1990): *Análisis del film* (escrito con Michael Marie) Paidós Ed. Barcelona.

BELLOUR Raymond: (1980). *Analyse du film*. Ed. Albatros Collection Ca Cinema, Paris.

BORDWELL, David : (1985) *Narration in the Fiction Film* University of Wisconsin Press; (1985) *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode Of Production to 1960* (escrito con Janet Staiger y Kristin Thompson). New York Columbia University Press; ...(1995) *El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Ed. Paidós Barcelona.

CASETTI Francesco: (1989) *El film y su espectador*. Cátedra ed. Madrid.; ...(1994): *Teorías del cine*. Cátedra ed. Madrid.

ECO Umberto: (1981) *Lector in fabula*. Ed. Lumen Barcelona

LAGNY Michel: (1992) *De L'Histoire du cinéma*. Ed. Colin Paris.

METZ Christian: (1973) *Lenguaje y cine*. Planeta ed. Barcelona; ...(1979) *Psicoanálisis y cine*. Gustavo Gili ed. Barcelonad

